

Heterotopien um 1900: St. Petersburg und Jerusalem als Gegenräume ästhetischer Kreativität

Von Christine Kanz, Universität Gent

Um den Zusammenhang vom Reisen in die Fremde und der damit zusammenhängenden Erhöhung des Kreativitätspotentials weiß die Literatur- und Kulturforschung nicht erst seit ihrer aktuellen Beschäftigung mit Innen-, Außen-, Zwischen- oder Mit-Räumen, davon zeugen bereits in den neunziger Jahren erschienene Beiträge, die vielfach mit den Begriffen des Eigenen und des Fremden operieren und sie dichotomisch einander gegenüberstellen.¹ Heute, zwanzig Jahre später, ist die Rede vom 'Reisen', von der literaturwissenschaftlichen 'Topographie' und der Erfahrung der Alterität allgegenwärtig. Der Begriff des Raumes ist zum Kulturthema schlechthin avanciert. Längst wird vom *topographical* oder vom *spatial turn* auch innerhalb der Kulturwissenschaften gesprochen.

Dies geschieht das nicht nur im Zuge der *digital humanities*, die sich an die hypermediale Erforschung der Kultur- und Ideengeschichte einzelner Städte, bevorzugt Berlin, Los Angeles oder Barcelona machen, oder im Zusammenhang mit der Renaissance, die die sogenannten *urban studies* derzeit erfahren und die die Kulturwissenschaften mit der Architektur zu verbinden suchen, sondern, in allerletzter Zeit auch im Zusammenhang mit der Suche nach neuen Literaturtheorien, die die 'Geisteswissenschaften' enger an unsere unmittelbare Lebenswelt binden sollen, so zum Beispiel der *ecocriticism*, dessen zentrale Kategorie der *sense of space* ist, also das Bewußtsein für unseren Lebensraum im konkreten Wortsinn.² Und schließlich gehört zum *spatial turn* auch eine Wiederbelebung des Interesses an Nicht-Orten, an Un-

¹ Vgl. exemplarisch Anz, *Initiationsreisen durch die Fremde in Krankheitsgeschichten neuerer deutscher Literatur*, 1991.

² Vgl. u.a. Heise, *The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism*, 2006.

Orten und an ganz anderen oder Gegen-Orten, also an Utopien, Dystopien und Heterotopien.

Um Heterotopien wird es in diesem Beitrag vor allem gehen. Anhand zentraler Texte zweier um 1900 bekannter Schriftstellerinnen, für deren Poetiken spezifische Orte bzw. Ortsnamen zentral waren, soll versucht werden, diese mit neueren Konzeptionen von Heterotopien in einen produktiven Dialog zu bringen. Dieser Analysegang ist dabei mit der Hoffnung verbunden, daß sich auf diese Weise Merkmale der je besonderen Poetiken Lou Andreas-Salomés und Else Lasker-Schülers herauskristallisieren, die bisher übersehen wurden. Eine der Leitfragen betrifft dabei auch die nach den Räumen für oder von Kreativität. Wie sich zeigen wird, verschieben sich in den Beschreibungen solcher Orte die Grenzen zwischen Faktualität und Fiktion. Vor allem aber bleiben ihre Bedeutung und Funktionen nicht dieselben. Stattdessen, so die Grundthese der folgenden Überlegungen, beruht Kreativität um 1900 auf der permanenten Bewegung, auf Mobilität.

Schriftstellerische und künstlerische Kreativität sind in den Texten von Lou Andreas-Salomé und Else Lasker-Schüler in einer komplexen Weise miteinander verknüpft. In den Texten beider Autorinnen ist Kreativität mit sozialer, räumlicher und kultureller Mobilität verbunden, beispielsweise wird sie an fiktiven Ländern festgemacht oder in besonders weit entfernten Ländern verortet – bei Andreas-Salomé etwa in Russland, bei Lasker-Schüler bevorzugt im sogenannten "Hebräerland"³. Beide Schriftstellerinnen verwenden Themen und Motive aus verschiedenen kulturellen Räumen und Gedächtnis-Archiven – Lasker-Schüler meist den arabischen Orient und das Judentum, Andreas-Salomé sehr oft Russland und das christliche

³ So auch der Titel des erzählerischen Hauptwerks Lasker-Schüler aus der Zeit ihrer Emigration (erst Zürich, später Jerusalem): Lasker-Schüler: *Das Hebräerland*, 2002.

Europa. Beide Autorinnen praktizieren dabei einen intellektuellen, mobilen und raumübergreifenden bzw. nomadisierenden Eklektizismus, der gegenwärtig häufig als 'interkulturelle Praxis' oder als 'Praxis der Transnationalisierung' bezeichnet wird. Darüber hinaus steht die Thematisierung ästhetischer Kreativität in den Texten beider Schriftstellerinnen auffällig oft neben der Thematisierung biologisch-weiblicher Produktivität: Die schriftstellerische oder die künstlerische Kreativität einer meist weiblichen Figur wird entweder deren biologischen Reproduktionskraft gegenübergestellt, sie wird mit ihr verglichen oder sie wird gar gegen sie ausgespielt. Nicht selten wird das schöpferische Potential bei beiden Autorinnen eng mit einer Mutterfigur oder mit der als *mütterlich* empfundenen und Geborgenheit vermittelnden Atmosphäre eines Ortes assoziiert. Die mit Seßhaftigkeit und Heimat konnotierte Maternalität steht damit in einem komplexen Spannungsverhältnis zur ebenso zentralen Mobilität, und exakt um diese duale Denkfigur, um die herum das Konzept von Kreativität hier aufgebaut ist, wird es in den folgenden Abschnitten gehen.

Lou Andreas-Salomé zentrierte ihre Novelle *Fenitschka* von 1898 um eine junge Frau, die im schweizerischen Zürich studiert und ihre Semesterpause in Paris verbringt, um später nach St. Petersburg zu reisen, wo sie geboren wurde. Die Beschreibungen dieser Städte entspringen dabei nicht der bloßen Phantasie, sondern sie finden ihre Parallelen in der biographischen Erfahrung der Schriftstellerin: Wie ihre Protagonistin kannte Lou Andreas-Salomé diese Orte sehr gut. Sie war eine Kosmopolitin oder, um einen Begriff von Rosi Braidotti zu verwenden, ein "nomadic subject"⁴, ein Subjekt, das immer in Bewegung ist, zwischen verschiedenen Orten, aber auch zwischen wechselnden Identitäten. Geboren 1861 in Russland, in St. Petersburg, wuchs Lou Andreas-Salomé als Kind einer russisch-deutschen aristokrati-

⁴ Braidotti: *Nomadic Subjects*, 1994.

schen Familie dreisprachig auf; sie wurde in deutscher und in französischer Sprache erzogen, und sie sprach russisch mit ihrer Umgebung. Wie die Hauptfigur Fenia in ihrer Novelle hatte sie in der Schweiz, in Zürich, studiert, an einer der wenigen deutschsprachigen Universitäten also, an der auch Frauen zu dieser Zeit studieren durften. Ein Lungenleiden zwang sie danach, in wärmere Gefilde, nach Rom, zu ziehen. Später lebte sie mit ihrem Mann, einem Iranisten, in Göttingen, wo sie zunächst als recht bekannte Schriftstellerin arbeitete, zahlreiche Reisen unternahm, unter anderem nach Russland, um schließlich, ab ihrem fünfzigsten Lebensjahr, als Psychoanalytikerin zu praktizieren. Zu erwähnen sind diese biographischen Details deshalb, weil Andreas-Salomé zahlreiche Versatzstücke dieser Erfahrungen sehr offensichtlich in ihre fiktiven Texte integriert, auch: bewusst mit ihnen zu jonglieren scheint, indem sie ihnen unterschiedliche, bisweilen gar konträre Wertigkeiten beimisst. Auf diese Weise werden auch verschiedene Lebensmuster bzw. Möglichkeiten durchgespielt oder gar ausgetestet.

Die Novelle *Fenitschka* kreist um die konfliktbeladene Entscheidung der Protagonistin zwischen Familienplanung und Karriere. Andreas-Salomé variierte damit einen Konflikt, der oft Thema ihrer Texte war. Die Entscheidung zwischen einer dauerhaften Liebesbeziehung samt den Konsequenzen für eine Frau ihrer Zeit – Ehe, Mutterschaft, Familie –, die immer auch Seßhaftigkeit bedeutete und der Alternative einer beruflichen Karriere betrachtete Andreas-Salomé als die zentrale Krise im Leben jeder Frau. Sie war überzeugt von den unterschiedlichen psychischen Eigenschaften von Mann und Frau und setzte sich zugleich für Geschlechtergerechtigkeit ein. Am allermeisten interessierte sie die symbolische Bedeutung der Mutter im Leben jedes Menschen. Auffällig an ihren Texten ist die Tatsache, daß sie ihr Modell künstlerischer Kreativität mit einem diffizilen Konzept von mütterlicher Spiritualität zu ver-

binden versuchte anstatt, wie so viele Schriftsteller vor ihr, ästhetische Kreativität und Mutterschaft strikt voneinander zu trennen.⁵

Gleichermaßen wichtig ist aber die erwähnte, dem Kunstkonzept Andreas-Salomés inhärente Bindung von Kreativität an Mobilität. Schöpferisches Potential wird an eine spezifische Identität und diese wiederum an einen bestimmten Ort geknüpft, wobei die Möglichkeit, diesen auch jederzeit wieder verlassen zu können, also das In-Bewegung-Bleiben, entscheidend gewesen zu sein scheint.

In der Novelle *Fenitschka* sind solche zentralen Orte das *belle époque* Paris und das vorrevolutionäre St. Petersburg. Während Paris in den Texten Andreas-Salomés mit Freiheiten für den Mann, visueller Lust und dem *male gaze*, dem männlichen Blick, sowie mit Theatralität und Sexualität assoziiert wird, während Paris also, insgesamt gesehen, die moderne Figur des *flâneurs* hervorbringt, steht St. Petersburg für das kreative Potential 'der' Frau, und es signifiziert zwar ebenfalls die Moderne,⁶ zugleich verkörpert es aber auch Spiritualität. Mehr noch: Die russische Stadt wird selbst wie ein Kunstwerk beschrieben, und zwar wie ein synästhetisch wahrnehmbares "Gesamtkunstwerk", etwa als "eine unbeschreibliche Symphonie in Weiß und Gold."⁷ Zugleich scheint Andreas-Salomé ihre Leser und Leserinnen mehrfach

⁵ Um ein Beispiel zu geben: In dem Essay *Vom Kunstaffekt* aus dem Jahr 1899 konstatiert Andreas-Salomé, daß eine künstlerisch oder schriftstellerisch tätige Person "einsam" ist und sein muß, um in der Lage zu sein, ein Werk zu produzieren. Dieses Werk werde schließlich als das ganz Andere oder gar als die andere *Person* betrachtet, über das bzw. über die eine eigene Identität sowie ein Kontakt zur Außenwelt erst möglich werde. Es ist hier also von einer Art Geburt eines gleichsam als lebendig betrachteten Werkes die Rede, das die künstlerische Person, losgelöst von ihrem jeweiligen Geschlecht gleichsam zur Mutter (und über die anderen Menschen) erhebt und sie nun erst selbst lebensfähig macht. In diesem Sinne beschreibt Andreas-Salomé das Kunstwerk auch als einen "Seelenzustand", der mit Schönheit und Leben konnotiert ist. (Andreas-Salomé: *Vom Kunstaffekt*, 1899, 367)

⁶ Zu Moderne als Frau vgl. Kanz: *Maternale Moderne*, 2009, u.a. 83ff.

⁷ Andreas-Salomé, *Fenitschka*, 1993, 25. – Vgl. dazu auch Deulio, *A Tale of Two Cities*, 2007, 90. Zur Synästhesie Anfang des 20. Jahrhunderts, v.a. im Futurismus, vgl. Kanz, *Maternale Moderne*, 2009, 373ff.

implizit davor zu warnen, simplizistische Oppositionen zwischen diesen beiden Städten zu konstruieren, etwa von einer Rückwärtsgewandtheit von St. Petersburg zu sprechen und es einer angeblichen Fortschrittlichkeit von Paris gegenüberzustellen.⁸ Dass die Spiritualität, die Andreas-Salomé mit St. Petersburg verknüpft, durchaus keinen Gegensatz zur Moderne darstellt, wird beispielsweise aus der Beschreibung einer Eisenbahnstation namens "Moskau" in St. Petersburg deutlich.⁹ Diese Eisenbahnstation, die dem modernen Eisenbahntransport angehört und zugleich eine Verbindung nach Moskau darstellt, also zu Russlands (damaligem) religiösem Zentrum, verkörpert einmal mehr jene Kombination von Modernität und Spiritualität, die in dem Text als das Charakteristikum von St. Petersburg beschrieben wird. Zugleich ist es genau die in diesem Text deutlich herausgestellte Mischung aus Modernität und Spiritualität, die Andreas-Salomé als die Basis für weibliche Kreativität anerkennen will.¹⁰

Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, wenn die Beschreibung der Stadt St. Petersburg, des Gesamtkunstwerks in weiß und gold, die Deskriptionen verschiedener Sinnesempfindungen, nämlich Hören und Sehen, miteinander kombiniert, synästhetische Erfahrungen umfaßt. Zugleich kann sie als Beschreibung einer Frau gelesen werden, genauer: einer spirituellen Mutterfigur oder gar der Heiligen Mutter an sich. Darüber hinaus werden die Stadt und die Protagonistin mit sehr ähnlichen Attributen bedacht:

Weißbeworfene Gebäude mit goldenen Kreuzen oder goldener Strahlenform über dem Tor [...] zwischen den kleinen, niedrigen, demütigen Wohnhäusern, die auch nur noch weiße Kleidchen anzulegen wagen. Und darüber ragt die gewaltige weißgoldene Himmelsstadt [...] empor, — umhaucht von Weihrauch, der aus ihren

⁸ Dies wurde auch bereits von Deilio in ihrer ausführlichen Interpretation überzeugend aufgezeigt: *A Tale of Two Cities*, 2007, 86.

⁹ So auch Deilio, *A Tale of Two Cities*, 2007, 90. – Von "viel Licht und freiem Blick über den weiten Platz vor dem Moskauer Bahnhof" ist etwa die Rede, zugleich aber auch von einer "unbelebten Straße", die "vom Moskauer Bahnhof bis zum Alexander-Newskij-Kloster" führt. (Andreas-Salomé: *Fenitschka*, 1993, 35)

¹⁰ Vgl. zur weiblichen "Schaffenskraft" u.a. Andreas-Salomé: *Das Weib*, 1992, 123.

Heiligtümern dringt [...], umklungen von Glocken und Chorälen, — das Ganze eine unbeschreibliche Symphonie von Weiß und Gold [...].¹¹

Wie dieses weiß-goldene St. Petersburg wird Fenias Erscheinung als strahlend, weiß, leuchtend und verträumt beschrieben.

Fenia saß in lässiger Haltung zwischen einigen Bekannten, ihre rechte Hand in träger Gebärde mit der Innenfläche nach oben gekehrt im Schoß, und seltsam festlich und feierlich in leuchtendem Weiß ihres seidenen Kleides. Während sie heiter lachte und sprach, sah sie doch zerstreut aus, als verträumten sich ihre Gedanken ganz woandershin.¹²

Diese Merkmale, die Stadt und Frau hier teilen, verfehlen ihre Wirkung auf den männlichen Protagonisten des Textes nicht. Im Gegenteil scheint Russland charakterverändernd auf Max Werner zu wirken: In Paris, so ist zu lesen, "flanierte [Max] nach Mitternacht über den Boulevard St. Michel...."¹³ Während er sich in Paris ganz frei fühlt und sich dementsprechend sorg- und auch rücksichtslos bewegt, verändert er bestimmte Verhaltensweisen gegenüber Frauen deutlich, sobald er in St. Petersburg ist. Hier hört er umgehend auf, den männlichen Dandy und Flaneur zu performieren. Stattdessen verkörpert er in St. Petersburg den eher brüderlichen Freund Fenias, mit dem diese intellektuelle Gespräche führen und dem sie Vertrauen entgegenbringen kann. Hier in St. Petersburg scheint Max selbstreflektierter und auch sonst nachdenklicher zu werden, so sinniert er immerhin über tradierte Geschlechtsrollenmuster.¹⁴ Fenia hingegen fühlt sich an diesem Ort inwendig stark und zugleich geistig-künstlerisch inspiriert. Deutlich wird dabei auch, dass sie St. Petersburg als "Heimat" und Russland als ihr "Vaterland" empfindet, wobei die Vokabeln "Heimat" und "vaterländisch" durchaus ironisch gebrochen werden:

¹¹ Andreas-Salomé, *Fenitschka*, 1993, 25.

¹² Andreas-Salomé, *Fenitschka*, 1993, 20f.

¹³ Andreas-Salomé, *Fenitschka*, 1993, 7.

¹⁴ Vgl. Andreas-Salomé, *Fenitschka*, 1993, 33f. u. 48f.

Fenia: "Ich bin ja so viele Jahre fortgewesen. – – Und erst jetzt fühle ich mich wieder zu Hause, wo all dies Altvertraute um mich ist. – – Rußland hat auch darin den großen Vorzug vor andern Ländern, dass man ganz sicher ist, alles auf dem alten Fleck wieder vorzufinden. Da ist kein Hasten von Fortschritt zu Fortschritt, – – es ist alles jahraus, jahrein dasselbe." Über dies vaterländische Kompliment mußte Max Werner lachen. "Auch ein Grund, seine Heimat zu verehren!" bemerkte er heiter [...].¹⁵

Fenias Bemerkung, in Russland sei "kein Hasten von Fortschritt zu Fortschritt" mag hier zunächst wie ein Widerspruch zu der obigen Feststellung wirken, daß St. Petersburg bei Andreas-Salomé durchaus mit einer fortschrittlichen Moderne konnotiert ist. Doch wird Fortschritt hier eben vor allem mit Mobilität bzw. Bewegungsfreiheit und nicht mit industriellen Errungenschaften, Fabriken und Schornsteinen assoziiert. Im Gegenteil werden immer wieder die dörflichen Straßen und religiösen Bauten St. Petersburgs beschrieben. Es ist viel eher die Bewegungsfreiheit signalisierende Eisenbahnstation, die in diesem Text für die Moderne entsteht.¹⁶ Darüber hinaus läßt die Bemerkung Fenias durchaus auch die Assoziation St. Petersburgs mit Ruhe, Beständigkeit und Geborgenheit zu, verweist also auf die maternale Komponente St. Petersburgs, zu der die Mobilität hier in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis steht.

Festhalten läßt sich an dieser Stelle zudem folgendes: Verschiedene Städte führen in Andreas-Salomés Konzept zur Ausbildung differenter Identitäten oder zumindest zur Verstärkung

¹⁵ Andreas-Salomé, *Fenitschka*, 1993, 22f. – Auf den ersten Blick widersprüchlich erscheint die Verwendung der Vokabel 'vaterländisch', da Andreas-Salomé im Zusammenhang mit den Orts- oder Raumbeschreibungen doch explizit eine Verbindung von Kreativität und spiritueller Mutterfigur/Mütterlichkeit herstellt. 'Mutterland' wird gemeinhin als dasjenige Land angesehen, zu dem ein bestimmter Ort bei gleichzeitiger räumlicher Trennung eine spezifische Zugehörigkeit oder Abhängigkeit aufrechterhält, während 'Vaterland' als das Heimatland einer Person angesehen wird, in dem diese geboren worden ist oder aus dem ihre Vorfahren stammen. Beide Termini zur Beschreibung der affektiven Bedeutung St. Petersburgs für Fenia sind daher im Grunde nicht zu reichend. (Andreas-Salomé, *Fenitschka*, 1993, 21f.)

¹⁶ Vgl. dazu Deiluo: *A Tale of Two Cities: The Metropolis in Lou Andreas-Salomé's Fenitschka*, 2007, 90. – Vgl. zur Tradition der stereotypen Beschreibung St. Petersburgs bereits Berman: *All That Is Solid Melts Into Air*, 1988, v.a. 258ff.

bestimmter Charaktereigenschaften bei beiden Geschlechtern.¹⁷ Denn hier in St. Petersburg, soviel ist sicher, vertieft/stärkt Fenia ihre Persönlichkeit, fühlt sich angeregt und gewinnt an intellektueller Kreativität – und schließlich wird sie zu einer existentiellen Entscheidung finden: Sie wird sich *gegen* ein Leben als verheiratete Frau und Mutter entscheiden, um sich neuen intellektuellen und künstlerischen Herausforderungen stellen zu können. Darüber hinaus ist sie es, die weibliche Hauptfigur Fenia, und nicht die männliche Gegenfigur Max, die sich müheloser zwischen ganz unterschiedlichen Orten hin- und herbewegen kann. Sie steht in diesem Sinne für die Moderne, welche von 'den Modernen' selbst bereits als Weib verbildlicht wurde.¹⁸ Zudem kann sie – wiederum im Gegensatz zu ihrem männlichen Begleiter – nicht nur kulturelle Grenzen, sondern auch gewisse Klassenschränken überwinden, wie sich etwa in der Beschreibung einer Szene in einem Pariser Café erweist. Hier verbündet sie, die 'Fremde' aus dem 'fernen' Russland, sich mit einer jungen Frau aus der Arbeiterklasse bzw. aus dem 'Milieu', um sie vor den Demütigungen und dem spöttischen Gelächter ihrer männlichen Begleiter zu schützen und zu verteidigen. Mit dieser mütterlichen Geste überwindet sie zugleich die geltenden Konventionen der französischen Gesellschaft – und sie hilft der jungen *grisette* dabei, aus der Ausgrenztheit und Isolation hervorzutreten.¹⁹ Diese Begebenheit kann nicht nur als charakteristisch für Fenias Wesen gelesen werden, sie verdeutlicht vielmehr ihre allgemeine Haltung gegenüber dem 'Fremden', dem 'Anderen'. Nicht nur ihre "intelligenten braunen Augen [...], die jeden Gegenstand eigentümlich seelenoffen und klar – und jeden Menschen wie einen Gegenstand – anschauten"²⁰, werden angeführt, sondern ihr ganzer Charakter wird als 'warm' und als 'offen' beschrieben – sie scheint keinerlei Vorurteile

¹⁷ So vorgeführt auch in Deulio: *A Tale of Two Cities: The Metropolis in Lou Andreas-Salomé's Fenitschka*, 2007.

¹⁸ Vgl. dazu Kanz: *Maternale Moderne*, 2009, 83ff.

¹⁹ "Unter dem langen, eigentümlichen Blick, den sie [eine "*grisette*", C.K.] mit Fenia austauschte, veränderte sich der Ausdruck des weinenden Gesichts; von Fenias Augen schien eine Hilfe, eine Liebkosung, eine Aufrichtung auszugehn, etwas, was die Einsamkeit dieses getretenen Geschöpfes aufhob." (Andreas-Salomé, *Fenitschka*, 1993, 9)

²⁰ Andreas-Salomé, *Fenitschka*, 1993, 8.

zu hegen und anderen Menschen stets das Gefühl zu vermitteln, willkommen zu sein. Sie besitzt damit eine der grundlegenden Voraussetzungen, um überhaupt erfolgreich mobil sein zu können, das heißt hier eben auch: ein Kreativitätspotential aus dieser Mobilität zu gewinnen. Ferner macht der Text sehr deutlich, daß es die Stadt St. Petersburg ist, mit ihrer spirituellen und zugleich mütterlichen Ausstrahlungskraft, die die künstlerische Phantasie der Protagonistin anregt oder sogar ihr kreatives Potential erst entfacht, wobei sich Kreativität eben auch in der Erprobung und der Erschaffung neuer sozialer Räume und Umgebungen artikulieren kann.

In ähnlicher Weise ist es auch in Andreas-Salomés Roman *Ma* (1901) wiederum Russland, und hier die Hauptstadt Moskau und nicht etwa eine andere europäische Metropole wie etwa Berlin, wo immerhin eine der Töchter der Protagonistin studiert, die zur Quelle einer bestimmten Kraft und der zum Ort der Regeneration der weiblichen Hauptfigur wird. Erst vor diesem Hintergrund ist es auch dieser Protagonistin möglich, zu einer lebenswichtigen Entscheidung zu finden. Auch in diesem Text Andreas-Salomés muß also eine weibliche Hauptfigur zwischen Liebe und eigenständiger intellektueller Kreativität wählen, und wiederum verleiht ihr die russische Umgebung die Stärke zu dieser Entscheidung zu finden. Foucaults Argument von der Einwirkung des Raumes auf den Menschen des 20. Jahrhunderts hätte mithin in diesen Texten eine Bestätigung finden können.²¹

Einmal mehr auch wird die russische Stadt mit Kreativität und Maternalität, aber auch mit Internationalität in einen Bezug gesetzt. Die Novelle beginnt mit einer Anspielung auf die Heilige Iberische Maria, und sie endet mit der Beschreibung der Mütterlichkeit der Protagonistin. Ihr Name ist darüber hinaus 'Marianne' – evoziert also zugleich auch das Symbol

²¹ Vgl. Foucault, *Andere Räume*, 34 u. 37.

Frankreichs. Zugleich wird sie auch einfach 'Ma' genannt. Nicht weiter überraschend bei einem Text Andreas-Salomés ist diese 'Ma' die Verkörperung einer Mutter schlechthin, wenn nicht eine Variante der 'Großen Mutter'. Am Ende freilich wird sie an ihrer intellektuellen Arbeit festhalten, und ihre Entscheidung wird eine schwerwiegende Konsequenz haben: ein Leben als alleinstehende Frau ohne ihren geliebten Begleiter Tomasow.

All das, die Bilder von Russland, die eher die altbekannten Legenden und Mythen über Russland heraufbeschwören als mit der damaligen Realität übereinzustimmen, die Assoziation Russlands mit ästhetischem und intellektuellem Potential und zugleich mit mütterlicher Wärme und emotionaler Spiritualität, das alles sichert einmal mehr das allgemeine Gendering von Psyche und Kreativität bei Andreas-Salomé. Bereits in ihrem vielzitierten Essay *Der Mensch als Weib* aus dem Jahr 1899 hatte sie ausdrücklich die spirituelle Seite und zugleich menschliche Bodenständigkeit (!) 'der' Frau im Vergleich zum Mann hervorgehoben, und sie begründete ihre polarisierende Geschlechtercharakterisierung, nach der 'die' Frau im Gegensatz zum Mann zur 'Ganzheitlichkeit' befähigt sei, mit deren grundsätzlichen Möglichkeit zur biologischen Fortpflanzung, die diese stets vor die Auseinandersetzung mit dem 'Leben' und vor eine Wahl für oder gegen das eigene Leben, etwa als Intellektuelle oder Künstlerin, stelle. Neu hinzugekommen ist in den hier erwähnten Erzählungen jedoch die mit der Moderne konnotierbare Mobilität der weiblichen Figuren, die 'der' Frau eine zuvor kaum betonte Facette beimisst.

In der Zusammenschau entpuppt sich Andreas-Salomés Kreativitätskonzept als eines, das um eine mütterliche weibliche Figur in einer unwirklichen Stadt der Moderne kreist, einer Moderne aber, die man nicht nur als "*maternale* Moderne", sondern auch als eine "*mobile* Mo-

derne"²² bezeichnen muß, da die Gewinnung von neuem ästhetischen Potential immer auch auf der *Bewegung* zwischen verschiedenen Orten und Kulturen gründet.

Aus theoretischer Perspektive ist an dieser Stelle zu fragen, ob dieser imaginäre – auf Legenden und Verklärung beruhende –, explizit als 'russisch' markierte Großstadtraum bei Andreas-Salomé, der in gewisser Weise auch ein raumloses oder ortloses Vakuum ist und zugleich einen *Gegenraum* darstellt, als 'Heterotopie' im Sinne Foucaults bezeichnet werden kann. Man erinnere sich: In seinem Vortrag, den er 1967 unter dem Titel *Des espaces autres* vor dem *Cercle d'études architecturales* hielt, charakterisierte Foucault die Heterotopie als einen "Raum des Innen Raum", allerdings als einen "Raum des Innen", der an einen "Raum des Außen" gebunden sei.²³ Setzt man dieses Modell in einen Dialog mit Andreas-Salomés Novelle, so gehören etwa das spezielle Licht und die besonderen Farben zum "äußeren Raum" der unwirklich erscheinenden Städte, die jedoch jeweils einen Bezug zur Realität besitzen: St. Petersburg, Moskau oder auch Paris waren um 1900 und sind noch heute schließlich auf jeder Karte Europas zu finden. Sie markieren Räume, die in den Protagonistinnen offenbar nicht nur eine fortdauernde *kulturelle* Mobilität verstärken, sondern die auch die Beweglichkeit, die Verschiebung oder gar Aufhebung von *Klassenschränken* und sogar die Veränderung von Geschlechterrollen ermöglichen. Diese Orte werden hier also mit realen Städten in einen Bezug gesetzt, stehen zugleich aber für Orte außerhalb jeder Realität oder, wie Foucault es formulierte, sie sind "Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können"²⁴. Sie sind ganz *andere* Orte. '*Hetero topos*' bedeutet im Griechischen soviel wie '*Anders-Ort*', im Gegensatz zur Utopie, die *Nicht-Ort* meint. Laut Foucault weist die Utopie eine starke *Nähe*

²² Vgl. Kanz, *Maternale Moderne*, 2009 und Presner, *Mobile Modernity*, 2007.

²³ Foucault: *Andere Räume*, 1992, 38

²⁴ Foucault: *Andere Räume*, 1992, 39.

zur *Heterotopie* auf, hat im Gegensatz zu ihr jedoch kein Substrat in der Realität. Eine *Heterotopie* hingegen ist, laut seinem Konzept, "ganz unwirklich" und zugleich doch auch "ganz wirklich".²⁵

Wenn St. Petersburg wie auch Moskau bei Andreas-Salomé entsprechend der bei Foucault angeführten Charakteristika als heterotopische Orte fungieren, dann ist es eine ihrer Funktionen aufzuzeigen, wie und wo Kreativität, insbesondere Kreativität von Frauen, stattfinden kann, nämlich "*anderswo*" als in der gewohnten und normierten Umgebung. Gleichzeitig sind sie die hier fikionalisierten Heterotopien Orte sozialer, kultureller und geschlechtlicher Mobilität. Das widerspricht Foucaults Bestimmung der Heterotopie nicht. Im Gegenteil, wie er feststellt, hat "jede Heterotopie ein ganz bestimmtes Funktionieren innerhalb der Gesellschaft [...], und dieselbe Heterotopie kann je nach der Synchronie der Kultur, in der sie sich befindet, so oder so funktionieren"²⁶.

Daß dieselbe Heterotopie in der Literatur um 1900 "so oder so funktionieren" kann, das läßt sich auch an den Texten Else Lasker-Schülers aufzeigen. In ihnen werden ähnliche Verknüpfungen von Gegenräumen, Kreativität und Maternität konstruiert wie in den Texten Andreas-Salomés. Else Lasker-Schüler recurriert dabei auf den Mythos und die Geschichte Jerusalems, Palästinas, ihres Hebräerlands oder auf 'den' Orient im Allgemeinen, um den eigentlichen Ort der Kreativität bzw. eine geistige Heimat zu finden.

²⁵ Foucault: *Andere Räume*, 1992, 39.

²⁶ Foucault: *Andere Räume*, 1992, 41.



Titelzeichnung *Hebräische Balladen* (1913) © Jüdischer Verlag

In ihrer Erzählung *Das Buch der drei Abigails*, die 1914 in ihrem Buch *Der Prinz von Theben* erschien, greift Lasker-Schüler offensichtlich ironisch auf die traditionelle Analogie von Kunstschöpfung und biologischer Reproduktion zurück, hebt damit die Unterscheidung von Körper und Text auf und entwickelt gleichzeitig ein ganzheitliches Konzept von Kreativität, das im Orient zu verorten ist. Die Geburt des Königs oder Dichters, so legt die Erzählung nahe,

ist nicht möglich ohne den toten Körper der Mutter. Im Gegenteil ist deren Tod die Voraussetzung der Selbstgeburt des Autors.²⁷

In der Erzählung avanciert Jussuf, der in den Texten zuvor noch mit der Ich-Erzählerin Tino identisch ist, zum Prinzen von Theben, zum "Melech"²⁸, der den Namen Abigail trägt. Abigail, so wird in der ersten der drei Abigail Geschichten erzählt, wird zum Melech, als er sich noch im Bauch der Mutter befindet. Er will auf keinen Fall zur Welt kommen, denn er ist überaus glücklich an seinem derzeitigen Aufenthaltsort. Diwagâtme, seine Mutter, gewinnt zunehmend an "Umfang"²⁹, so daß sie bald keinen Platz mehr auf dem Königskissen findet. Deshalb wird einer der Ballräume des Palastes mit weiteren Kissen ausgestattet, extra für sie und ihren riesigen Bauch, der von Tag zu Tag größer wird. Der junge 'Melech' lebt zwanzig Jahre lang im Bauch seiner Mutter, und er "weigert sich" weiterhin, "zur Welt zu kommen". Seine sich "ausdehnende" Mutter ist die einzige Person, die um sein Geheimnis und den eigentlichen Grund seines merkwürdigen Verhaltens weiß: In Wirklichkeit nämlich ist ihr Sohn "ein Dichter und kein Regent".³⁰ Die Mutter wird ganz krank von dem ständigen Druck, dieses Geheimnis zu hüten. In gewisser Weise wird sie jedoch auch dafür belohnt, denn ihr Körper bildet im Lauf der Jahre einen Marktplatz und wächst sich nach und nach zu einem eigenen Staat aus. Das parasitäre Verhältnis, in dem der Sohn "weiter vom Fleisch und Blut seiner Mutter" lebt, hält für viele Jahre an, bis der Sohn eines Tages seinen Fuß in

²⁷ Lasker-Schüler: *Das Buch der drei Abigails*, 1998, 391. – Vgl. dazu folgende Interpretation, in der die Schwangerschaft als poetisches Kunstschaffen der Mutter Abigails gedeutet wird: Bischoff: *Monströse Mütter der Moderne: Schwangere Körper und die Grenzen der symbolischen Reproduktion*, 2002, hier v.a. S. 188.

²⁸ 'Melech' ist eigentlich das hebräische Wort für "König"; Abigail heißt im Hebräischen soviel wie "Die Freude des Vaters" und ist eigentlich ein Frauenname. Da dem Namen aber der Zusatzname "der dritte" beigelegt wird, ist deutlich daß es sich bei Abigail um ein männliches Wesen handeln muß. (Vgl. Berman: *Orientalismus*, 1996, 307) – Diese Namensverwendung steht mithin im Zeichen der Androgynie, die als eines der zentralen Themen im Werk Lasker-Schülers angesehen werden kann.

²⁹ Lasker-Schüler: *Das Buch der drei Abigails*, 1998, 391.

³⁰ Lasker-Schüler: *Das Buch der drei Abigails*, 1998, 391.

die Rippen der Mutter stößt und sie auf diese Weise tötet.³¹ Er gibt seine Weigerung zur Welt zu kommen auf und bringt sich gewissermaßen selbst zur Welt. Seine Mutter wird begraben, und er wird zum Regenten ernannt.³²

Das ist eine meisterhafte Parodie des neuen und gleichzeitig auch sehr alten prometheischen Wunsches Gebärender und Autor zugleich zu sein. Dem Mann und nur diesem alleine kommt darin die allumfassende Macht über das Leben und die Kunst zu. Wieder werden Kreativität und Mutterschaft hier miteinander verknüpft, allerdings wird dieser Konnex bei Lasker-Schüler, anders als bei Andreas-Salomé, in die männliche Sphäre verschoben. All das geschieht explizit nicht innerhalb eines *europäisch* geprägten, sondern innerhalb eines *orientalischen* Settings, irgendwo im fernen Orient, vielleicht in Bagdad oder Konstantinopel oder Marokko oder in Jerusalem. Letzteres liegt insofern besonders nahe, als in dem Buch *Der Prinz von Theben* "die Bedeutung der jüdischen Kultur und Religion für das Geschehen" im Vergleich zu früheren Texten Lasker-Schülers deutlich zunimmt. Die Situation von Lasker-

³¹ Lasker-Schüler: *Das Buch der drei Abigails*, 1998, 391.

³² "[B]is er eines Tages das Herz seiner Mutter gewaltig mit seinem Fuß in die Rippen stieß und Diwagâtme tötete. Da weigerte sich der Muttermörder nicht mehr – zur Welt zu kommen aus der erstarrten Nacht. Diwagâtme wurde begraben, aber ihn, den Sohn, setzte man auf den Thron im Palast." (Lasker-Schüler: *Das Buch der drei Abigails*, 1998, 392) – Diese Geburt ohne Mutter setzt damit jene Geburtsweise neu in Szene, die die absolute Macht garantiert. Denn der Held hat sich schließlich selbst geboren – ohne eine helfende Hand von außen. Damit untersteht er keiner anderen Macht als sich selbst. Er verkörpert daher die absolute Caesaren-Macht. Die neue Genealogie omnipotent produzierender männlicher Mütter-Autoren scheint damit etabliert, weiß der Text doch dann weiter zu berichten, daß einer seiner Vettern zum 'Abigail dem Zweiten' wurde. Auch bei ihm war 'Geburt' ein zentrales Thema, und er war durch einen gewissen mütterlichen Habitus charakterisiert, "seine ursprüngliche Wesenheit hatte geglättete, wohlweise ganz in sich ruhende, feste Form angenommen." (Lasker-Schüler: *Das Buch der drei Abigails*, 1998, 393) Zudem hatte er Männer angestellt, die "überernährt und kugelrund gespeist" waren. (Lasker-Schüler: *Das Buch der drei Abigails*, 1998, 394) Er litt darunter, daß er "kinderlos" war, "unterrichtete seine Diener und Dienerinnen in der Schöpfungsgeschichte" und "nahm [...] sich der beiden toten Söhne Adam und Evas an". (Lasker-Schüler: *Das Buch der drei Abigails*, 1998, 395) Die zunehmende Unzufriedenheit unter seinem Volk "bezog sein Ratgeber auf das Nichtvorhandensein eines Thronerben". Dieses Problem plante er allerdings mit einer Vermählung zu lösen, und nicht etwa durch eine männliche Schwangerschaft. (Lasker-Schüler: *Das Buch der drei Abigails*, 1998, 395) – Vgl. dazu auch Kanz: *Maternale Moderne*, 2009, S. 144ff.

Schüler als jüdisch-deutscher Künstlerin und die Bedeutung des Geschriebenen im historischen Kontext ist daher gerade, was diesen Text angeht, nicht zu vernachlässigen.³³

Die Figur der Mutter und die orientalistisch geprägten Bilder stehen hier wie in Lasker-Schülers gesamtem Werk für Kreativität. In ihrem autobiographischen Text *Ich räume auf!* von 1925 verweist das weibliche Ich explizit auf die Mutter als Basis ihrer ästhetischen Schöpfungskraft und ihrer Poetik.³⁴ Während der reale Geburts- und Lebensort Lasker-Schülers Elberfeld war, heute ein Stadtteil der Industrie- und Arbeiterstadt Wuppertal, wird die Heimatstadt in diesem Text als orientalistisch anmutender, schöner Ort beschrieben und mit zahlreichen Hinweisen auf die jüdische Religion verknüpft. Darüber hinaus klingen mehrere Wendungen wie Zitate aus *Tausendundeine Nacht*.

Aus den bisherigen Überlegungen ergibt sich, daß die orientalistischen oder jüdisch-hebräischen Bilder bei Lasker-Schüler weder als Suche nach auditorischen Effekten, also nach "Klängen", im Rahmen der Formulierung des Konzepts einer Ur-Sprache bewertet werden sollten³⁵, noch als eine Art selbstaffirmativer "strategischer Essentialismus"³⁶. Letztere Lesart führt dazu, in Lasker-Schülers Texten einen Orientalismus zu erkennen, der einen Anspruch auf jüdische Alterität erhebt und der das Ziel für sich beansprucht, die eigene Andersheit innerhalb der hegemonial deutschen Umgebung zu betonen und zu stärken.³⁷

³³ Vgl. Berman, *Orientalismus*, 1996, 305 u. 306, Fn 69. – Der Name Diwagâtme wird von Berman "außerhalb des arabisch-muslimischen Bereiches" lokalisiert. (Berman, *Orientalismus*, 1996, 301f)

³⁴ Lasker-Schüler: *Ich räume auf*, 2001, 57. – Vgl. dazu auch Kanz: *Maternale Moderne*, 2009, 397ff.

³⁵ Bauschinger: *Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit*, 1980, 105; vgl. dazu Berman, *Orientalismus*, 1996, 327.

³⁶ "Lasker-Schülers Orient ist somit ein programmatischer Ort der Differenz: die Erfindung der muslimischen-jüdischen, weiblich-männlichen Erzähler/innen und anderer Figuren entpuppt sich als selbstbewußter, strategischer Akt einer Selbstfindung, im Sinn von Gayatri Chakravorty Spivaks Konzept des 'strategic essentialism'." (Berman, *Orientalismus*, 1996, 318)

³⁷ Berman: *Orientalismus*, 1996, S. 318ff.

Dem ist entgegenzuhalten, daß es recht schwierig, wenn nicht gar unmöglich ist, tatsächlich ein eindeutiges Statement Lasker-Schülers aufzufinden, in dem sie sich selbst explizit als 'jüdisch' bezeichnet. Kennzeichnend für ihre Position ist doch viel eher die *Nicht*-Aufhebung der Spannung zwischen verschiedenen kulturellen Identitäten, die sie selbst so offensichtlich verkörperte und die sie auch in ihren Werken nebeneinander stellte. Man könnte sagen: Es ist eine Position der oder für *Heterogenität*.³⁸

Das Reisen zwischen verschiedenen kulturellen Räumen und auch differenten Identitäten – und ihr Spiel damit – betrieb Lasker-Schüler Zeit ihres Lebens, sowohl auf fiktiver Ebene als auch in der Wirklichkeit, letzteres am Ende zwangsweise, als Exilantin. Die Sehnsucht nach dem Orient während der Aufenthalte in Deutschland oder in der Schweiz, wohin sie Anfang der 1930er Jahre als deutsche Jüdin emigrieren mußte, nachdem sie in Deutschland unter anderem auf offener Straße tätlich angegriffen worden war, wird sowohl in ihren berühmten Postkarten wie auch auf der literarischen Ebene oft thematisiert, und umgekehrt ist die Sehnsucht nach Deutschland während der Aufenthalte in Palästina bzw. Jerusalem ein immer wieder aufgegriffenes Sujet. Es stellt sich nun die Frage, welches der beiden mit Sehnsucht verbundenen Leidensgefühle als *Fernweh* und welches als *Heimweh* zu bezeichnen ist. Für die Sehnsucht nach der Ferne gibt es im Deutschen das Kunstwort '*Fernweh*', während *Heimweh*, definitorisch gesehen, die Sehnsucht in der Fremde meint, endlich wieder 'daheim' zu sein. Es wäre jedoch sicherlich nicht adäquat, jenes Leidensgefühl, das Lasker-Schüler offenbar beherrschte, wenn sie in Jerusalem lebte, als 'Heimweh' nach Deutschland zu bez-

³⁸ Diese "Spannung" betont allerdings am Ende ihrer Abhandlung auch Berman. (Vgl. Berman: *Orientalismus*, 1996, S. 345)

eichnen.³⁹ Denn der Exilort Jerusalem bzw. Palästina war schließlich nicht eigentlich 'fremd' für sie. Im Gegenteil hatte sie Palästina ihr Leben lang als geistige Heimat imaginiert, als jenen *anderen*, fast schon utopisch anmutendem Ort, an dem sie Kreativität und Poesie verortete. Die Beschreibungen Jerusalems bzw. Palästinas machen dabei einen Teil des für Lasker-Schülers Werk charakteristischen Interesses an orientalisch anmutenden Orten aus. Wie also jene Sehnsucht zu bezeichnen ist, realiter-leiblich an einem zuvor nur imaginierten Ort zu sein, der auch heterotopische Züge trägt, ist eine noch offene Frage innerhalb der Heterotopie-Forschung.

Der Orient bei Lasker-Schüler setzt sich aus jüdischen, asiatischen und arabischen Wortschnipseln und Bildern zusammen, wobei sich diese Orient-Orientierung nicht in ihren Texten, sondern auch in ihren *live performances* zeigte.⁴⁰ Personifiziert wurde die auf östliche und orientalische Kulturen verweisende poetische Kreativität und Identität bei Lasker-Schüler unter anderem als orientalischer Prinz: als Prinz Jussuf, Joseph oder Prinz von Theben.⁴¹ Da er aus dem Morgenland, aus dem Osten, kommt, ist er, traditionellen Stereotypen gemäß, mit Weiblichkeit, jedenfalls mit 'Unmännlichkeit' konnotiert. Prinz Jussuf oder Joseph von Ägypten – der Name, den Lasker-Schüler sogar für ihre eigenen Unterschriften benutzte,

³⁹ Dies würde dann auch einen Befund Bunkes bestätigen, nach dessen These der Heimwehdiskurs in der Literatur um 1900 so gut wie "verschwunden" war und weitgehend vom Neurastheniediskurs abgelöst wurde. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts hatte das Heimweh noch als eigenständige Krankheit gegolten, nicht selten mit letalem Ausgang. (Vgl. Bunke: *Heimweh*, 2005, Spalte 335)

⁴⁰ Zur Photographie "Profilansicht der Flöte spielenden Lasker-Schüler. Das Orientalischer ihrer Erscheinung liegt wohl in erster Linie in dem glänzenden, glatten Stoff (Satin oder Seide?) der dunklen Pluderhosen und der dazu passenden langen, kittelähnlichen Bluse, auf der ein breiter Gürtel liegt, in den ein Dolch oder Messer eingesteckt ist, und in der Form der hochhackigen Schuhe. Auch das Flötespielen selbst läßt Assoziationen an orientalische Kulturen aufkommen." (Berman: *Orientalismus*, 1996, 336)

⁴¹ "Er war das Himmelreich meiner Knöpfe und hieß: Josef von Ägypten." (Lasker-Schüler: *Ich räume auf*, 2001, 58) – "Lasker-Schüler macht sich bzw. die Figur des Jussuf auf vielen ihrer Zeichnungen durch den Davidstern kenntlich, wobei dieser überwiegend in Kombination mit dem Halbmond erscheint. Der Halbmond mit Stern ist als weltliches Sinnbild des Islam auf den Flaggen zahlreicher nordafrikanischer und asiatischer Staaten zu finden; der abgebildete Stern hat jedoch -- im Gegensatz zu Lasker-Schülers sechszackigem Davidstern, fünf Zacken. Das von der deutsch-jüdischen Künstlerin entworfene Symbol veranschaulicht den Begriff von orientalisch-jüdischem Selbstverständnis." (Berman: *Orientalismus*, 1996, 333)

steht damit nicht einfach für die Annahme einer männlichen Position, sondern viel eher für eine hybride, stets in Bewegung befindlichen Position im Dazwischen.⁴² Sie steht zugleich für eine *Bewegung* zwischen den Geschlechtern, Ethnien, Kulturen und Religionen: Denn 'Joseph' und 'Jussuf', die hebräische (jüdische)⁴³ und die arabische (islamische) Form des Namens sind nicht einfach nur unterschiedliche Namen ein- und derselben Person. Die Namen sind vielmehr Sinnbilder für die beiden semitischen Völker; sie geben den "Stiefbrüdern"⁴⁴, wie Lasker-Schüler in ihrem Text *Hebräerland* das Volk der Juden und das Volk der Araber charakterisiert, individuelle Personennamen. Die getrennten Völker wieder miteinander zu vereinen, das scheint an einem fernen, imaginären und zugleich real existierenden Ort möglich zu sein: in Jerusalem. In einem ihrer Entwürfe zu *Hebräerland* erklärte die Dichterin, wie sie vor den Toren Jerusalems in einem Kreis von Juden und Arabern ("den Nachkommen Isaaks und Ismaels"⁴⁵) ihre Ballade vorgetragen habe. In dieser später gestrichenen Erläuterung, an die sich der Text des Gedichts dann anschließt, heißt es: "Vor der Stadt Jerusalem leben einträchtig die Nachkommen Isaaks und Ismaels, die wilden Semiten..."⁴⁶, wobei 'wild' hier positiv konnotiert ist; es meint soviel wie 'urtümlich', 'stark' und 'selbstbewusst'.

Das Orientalische, der Orient und speziell Jerusalem stehen hier für einen Gegen-Raum, in dem Differenzen aufgehoben sind und Kreativität möglich wird. Eher als als Heterotopie

⁴² Die Bezeichnung 'Prinz' deutet dabei vermutlich weniger eine Identifikation mit der aristokratischen Schicht als vielmehr inneren Reichtum, Schöpferkraft an. (Vgl. Berman: *Orientalismus*, 1996, 306)

⁴³ Der Name 'Joseph' bedeutet im Hebräischen "Gott gebe Vermehrung". (Vgl. Berman: *Orientalismus*, 1996, 309)

⁴⁴ Lasker-Schüler: *Hebräerland*, 2002, xxxx.

⁴⁵ Lasker-Schüler: *Hebräerland*, 2002, xxxx.

⁴⁶ Lasker-Schüler: *Hebräerland*, 2002, xxxx. – Nina Berman wertet die Wendung "wild", die Lasker-Schüler öfters auch in Selbstcharakterisierungen verwendet hat ("wilde Jüdin"), als Zeichen der positiven Selbstbejahung und des Selbstbewußtseins im Zusammenhang auch mit dem Konzept der Ur-Sprache. (Vgl. Berman: *Orientalismus*, 1996, 329)

erscheint Jerusalem⁴⁷ hier mithin als ein utopischer Ort, an dem weder eine spezifische Genderidentität noch eine bestimmte ethnische und kulturelle Identität oder eine bestimmte Klassenzugehörigkeit über eine andere herrscht. Jerusalem ist in diesem Konzept noch ein Phantasieraum, in dem sämtliche Schranken, Grenzen und Beschränkungen aufgehoben sind. Es ist ein Raum der Uneindeutigkeit und ständigen Bewegung, ein Ort, an dem Mann wie Frau ästhetisch/schöpferisch produktiv sein können, wo eine jüdisch-deutsche Identität genauso möglich ist wie eine westlich-orientalische. Hier, in diesem "wesentlich unwirklichen Raum"⁴⁸, wie Foucault die der Heterotopie nahestehende Utopie bezeichnete⁴⁹, sollte Lasker-Schüler lange Zeit ihre Dichtkunst verorten.

Offensichtlich war die Schriftstellerin stolz darauf, Teil der jüdischen Geschichte und Kultur zu sein und zögerte doch zugleich, sich selbst öffentlich als 'jüdisch' zu betrachten oder gar öffentlich zu bezeichnen. Viel eher war auch sie, ähnlich wie Andreas-Salomé, eine Wanderin zwischen den Welten, ein 'nomadic subject': Sowohl auf der narrativen Ebene als auch auf der realen pendelte sie fortwährend zwischen verschiedenen ethnischen Identitäten, Sprachen und Grenzen hin und her – zum Teil freilich gezwungenermaßen. Wirklich zu Hause schien sie sich dabei nirgends zu fühlen, weder in Deutschland, noch in der Schweiz, noch in Jerusalem. Ganz im Gegenteil: "Eingesperrt" fühlte die Exilantin sich zuletzt in Jerusalem

⁴⁷ Eine Dystopie ist diese Geschichte allerdings nur aus einer Perspektive, die sich auf die Mutter richtet, die immerhin getötet wird, dann ist sie der Definition entsprechend eine Geschichte, die in einer negativen erfundenen Gesellschaft, spielt. Das Gegenteil von der Dystopie (Un-Ort) ist die Utopie (Nicht-Ort), dem Ort einer (noch) nicht oder auch nicht mehr realisierbaren Wunschvorstellung.

⁴⁸ Foucault: *Andere Räume*, 1992, 38.

⁴⁹ Die Heterotopie verfügt über ein reales räumliches Substrat und ist daher keine Utopie, bleibt ihr aber nahe, wie Foucault erklärte. In einem früheren Vortrag unterschied Foucault noch nicht streng zwischen Heterotopie und Utopie, sondern setzt die 'anderen Räume' durchweg mit utopischen gleich. (Vgl. Warning: *Heterotopie*, 2009, 12 u. 40) Bei diesem Vortrag mit dem Titel *Le corps utopique* handelt es sich um einen 2005 veröffentlichten Radiovortrag von 1966, der auf Architektur und Urbanistik fokussiert ist und im Zusammenhang mit einem zweiten steht, *Les hétérotopies*, welcher dann in die spätere Fassung von *Der andere Raum* eingegangen ist. (Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, 2005)

sogar, wie sie Ende Juli/Anfang August 1939 an den Verleger Salman Schocken schrieb.⁵⁰ Die immer wieder geplante Abreise allerdings war aus politischen und finanziellen Gründen nicht mehr möglich, und sie starb 1945 in Jerusalem.

Jenes Jerusalem mit seinen "Pharaonenwäldern", das in dem 1911 veröffentlichten Gedicht *Heimweh* noch Gegenstand der Sehnsucht gewesen und dem kalten Deutschland gegenübergestellt worden war,⁵¹ erschien aus der geographischen Nähe des lyrischen Ich besehen nurmehr wie ein Grab, das eine tote Geschichte beherbergt. Im Gedicht *Jerusalem*, das Teil von Lasker-Schülers letztem Gedichtzyklus *Mein blaues Klavier* von 1943 ist, heißt es: "Ich wandele wie durch Mausoleen --/ Versteint ist unsere Heilige Stadt./ Es ruhen Steine in den Betten ihrer toten Seen / Statt Wasserseiden, die da spielten: Kommen und Vergehen"⁵². Hoffnung wird jetzt stattdessen an das weit entfernte *Deutschland* gebunden: "Wenn du doch kämest/ Im lichten Alpenmantel eingehüllt --/ Und meines Tages Dämmerstunde nähmest --/ Mein Arm umrahmte dich, ein hilfreich Heiligenbild."⁵³

Die affektive Bedeutung, die Jerusalem für Lasker-Schüler hatte, wandelte sich also im Laufe der Zeit deutlich: Aus einer schwärmerischen Verklärung wurde Enttäuschung, aus dem utopisch-heterotopischen Ort, der mit Freiheit und Kreativität assoziiert worden war, wurde ein Ort, der mit Eingesperrtsein und Tod verknüpft wurde, also fast schon ein Un-ort, eine *Dystopie*.

⁵⁰ Lasker-Schüler: *"Was soll ich hier?" Exilbriefe an Salman Schocken*, 1986, 52, zit. n. Berman: *Orientalismus*, 1996, 344.

⁵¹ "Ich kann die Sprache / Dies kühlen Landes nicht,/ Und seinen Schritt nicht gehen". (Lasker-Schüler: *Heimweh*, 1996, 168)

⁵² Lasker-Schüler: *Jerusalem*, 1996, 334.

⁵³ Lasker-Schüler: *Jerusalem*, 1996, 334.

Lasker-Schülers einzige selbsterklärte Heimat, das blieb ihr Schreiben. Sie hatte dieses Verständnis von Heimat in einem ihrer berühmtesten Gedichte, in *Weltflucht*, bereits 1902 literarisiert, und zwar in einer auch auf der visuellen Ebene konkretisierenden Weise. Dieses Gedicht ist zugleich ein weiteres Beispiel für Lasker-Schülers Engführung von Kreativität und Maternität. Ein Raum ohne Schranken, Grenzen und Beschränkungen – die Unendlichkeit – wird hier mit Heimat und Identität gleichgesetzt: "Ich will in das Grenzenlose/ Zu mir zurück" heißt es.⁵⁴ Die Sehnsucht nach Kreativität ist dabei wieder an das "Grenzenlose" geknüpft, dies wird aber hier nicht an das Reisen in die Fremde, sondern an einen Rückzug von der Welt gekoppelt: "Fäden möchte ich um mich ziehen"⁵⁵. Das "Ich" möchte Fäden um sich ziehen, also eine Art Kokon bauen, gleichsam als Schutzwall um sich selbst, während das Gedicht auch von seiner äußeren Form her einen Kokon zu bilden scheint, der das Wörtchen "ich" umhüllt. Es gibt einen bestimmten Grund für den Wunsch des Ich, dem Alltag zu entfliehen, und es führt ihn explizit an: "Da ihr mich erstickt mit euch"⁵⁶. Der Kokon schützt das "Ich" vor all den anderen Menschen und führt es zu sich selbst zurück, dorthin, wo es sich wirklich zu Hause fühlt, zu seiner Dichtung. Fäden miteinander zu weben, um daraus ein größeres Gewebe zu fertigen ist nicht von ungefähr ein tradiertes Bild für das Dichten. Gleichzeitig suggeriert ein Kokon stets auch mütterliche Wärme und Schutz. Der Kokon beschützt das "Ich" vor Chaos, Unsicherheit oder Desorientierung. Dieses Element der Geborgenheit bildet den Ausgangspunkt für ein kreatives "Ich" – "Meinwärts"⁵⁷. Der Kokon, so scheint es, wird nicht nur dringend benötigt um zu überleben, er ist

⁵⁴ Lasker-Schüler: *Weltflucht*, 1996, 80.

⁵⁵ Lasker-Schüler: *Weltflucht*, 1996, 80.

⁵⁶ Lasker-Schüler: *Weltflucht*, 1996, 80.

⁵⁷ Lasker-Schüler: *Weltflucht*, 1996, 80. – In diesem Kontext wäre einmal genauer über die Bedeutung des jüdischen Mystizismus bei Lasker-Schüler und deren Beziehung zum Morgenland/Osten in ihrer Bedeutung für den hier verhandelten Komplex 'Maternität' zu reflektieren. Hallensleben hat bereits Lasker-Schülers radikales Sprachkonzept betont, das eine aus ihrer Orientrezeption resultierende Körperlichkeit der Schrift proklamiert. Ihre um 1910 entwickelte "Poetik einer *Handschrift*", die die Schrift vergegenständlicht, ihr gewissermaßen einen

die Voraussetzung, um wieder beweglich und damit kreativ sein zu können – und auch, um Perplexität, Überraschung und Neugier bei anderen zu erzeugen, als Grundlage also für neue Einsichten und auch eine innovative Poetik.

Vor diesem Hintergrund erscheint auch Lasker-Schülers Erfindung einer Ursprache nicht als Ruf nach einer Sprache der Alterität und schon gar nicht nach *jüdischer* Alterität⁵⁸. Bei der Ursprache handelt es sich vielmehr um eine phantastische Mischung ganz verschiedener Sprachen und Neuschöpfungen, in der manche Klänge oder Silben an eine bestimmte, in der Realität existierende Sprache erinnern, etwa an eine afrikanische oder eine asiatische, manchmal auch an Hebräisch oder Jiddisch, die aber keinen Sinn ergibt.⁵⁹ Es ist letztlich eine Sprache in Lasker-Schülers Phantasieraum, der orientalisch visualisiert wird und der, wie der Kokon, auch als eine Art Gegen-Raum verstanden werden kann, der freilich ohne einen konkreten Bezug zu einem bestimmten real existierenden Ort und daher eine Utopie bleibt.

Zusammengefaßt läßt sich sagen, daß Lasker-Schülers eigenwilliger Gebrauch einer bildhaften und -reichen Sprache, etwa in *Hebräische Balladen* von 1913 oder in *Der Prinz von Theben* von 1914, zwischen jüdisch-religiöser Tradition und Moderne oszilliert und zugleich verschiedene kulturelle Orte mit diversen imaginären schöpferischen Räumen sowie verschiedenen Sprachen verknüpft, wobei ihr Konzept ein Konzept der Schrift proklamiert, das auf der Rezeption des Orients basiert. Die Texte Andreas-Salomés hingegen beschreiben verschiedene Städte, die differente Geschlechteridentitäten verstärken und ganz verschiedene

Körper gibt, findet ihre Entsprechung in Zeichnungen, auf denen Hieroglyphen und Tätowierungen zu sehen sind. Das Wort wird zur Geste; Sprache kann sogar zum Ausdruckstanz werden, wie in ihrem Text *Mein Tanz* von 1907. Es ist ein "Konzept von Ursprache", das Lasker-Schüler hier entwickelt und das seine Entsprechung bei den russischen Futuristen findet. (Hallensleben: *Else Lasker-Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung*, 2000, 13, Hervorhebung im Original; vgl. auch 75ff.)

⁵⁸ So gedeutet von Berman: *Orientalismus*, 1996, 328.

⁵⁹ Vgl. Berman: *Orientalismus*, 1996, 327f.; vgl. auch Bauschinger: *Berlin Metropolis*.

Konzepte von Kreativität ermöglichen. Beide Autorinnen verwenden Bilder bekannter Orte und Städte um neue Räume zu konstruieren, an denen Kreativität möglich wird, intellektuelle, künstlerische, ästhetische. Berühmte Städtenamen rufen altbekannte Bilder wach, die mit tradierten Legenden, Mythen, Stereotypen oder gar Klischees assoziiert sind. Sie werden bewußt als ganze Assoziationsketten in Gang setzende Ausgangspunkte eingesetzt, von denen aus die Reise zu ganz *anderen* oder gar nicht-existenten Orten erst gedacht werden kann. Wichtig dabei ist stets der Bezug entweder zum als mütterlich dargestellten Körper – so vor allem bei Lasker-Schüler – oder zu einer als mütterlich konnotierten Spiritualität – so vor allem bei Andreas-Salomé.

Kreativität, insbesondere die von Frauen, kann offenbar um 1900 nur in solchen Gegenräumen ästhetischer Produktivität verortet werden, nämlich 'anderswo' als in der gewohnten Umgebung der Gegenwart. Kreativität in diesem Sinn wird dann zwischen *den* beiden Formen von Heterotopie zu verorten sein, die Foucault als *Krisenheterotopie* sowie als *Abweichungsheterotopie* historisierte.⁶⁰ Kreativität von Frauen um 1900 wäre dementsprechend als Krise – innerhalb der Ausbildung weiblicher Identität – und als Abweichung von der gesellschaftlichen Norm zugleich konzipiert und muß von daher schon an einem "anderen Ort"⁶¹ "außerhalb aller Orte"⁶² angesiedelt sein. Darüber hinaus ist Kreativität und mit ihr das Konzept der Heterotopie bei Lasker-Schüler und Andreas-Salomé an eine stete Bewegungsfreiheit gebunden, nicht nur zwischen Orten, sondern auch zwischen scheinbar feststehenden Kategorien anderer Art (ethnischer, religiöser, sozialer, geschlechtlicher). Heterogenität und beständige Mobilität als Grundlage der intellektuellen und künstlerischen Schöpfungskraft

⁶⁰ Vgl. Foucault: *Andere Räume*, 1992, 40.

⁶¹ Foucault: *Andere Räume*, 1992, 40.

⁶² Foucault: *Andere Räume*, 1992, 39.

um 1900 stellten mithin einen wichtigen Schlüssel für das Verständnis der kulturellen Moderne dar.

Bibliographie

- Andreas-Salomé, Lou: "Vom Kunstaffekt". In: *Die Zukunft* v. 27. Mai 1899, S. 366-372.
- Andreas Salomé, Lou: [1910]: Das Weib. In: Andreas-Salomé, Lou: *Die Erotik. Vier Aufsätze*. Frankfurt a.M. u. Berlin 1992, S. 83-145.
- Andreas-Salomé, Lou [1898]: *Fenitschka. Eine Ausschweifung. Zwei Erzählungen*. Neu hg. u. m. Nachwort v. Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. u. Berlin 1993.
- Anz, Thomas: Initiationsreisen durch die Fremde in Krankheitsgeschichten neuerer deutscher Literatur. In: Eijiro Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem 'Fremden'. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses*. Bd. 11. Tokyo 1990, S. 121-128.
- Bauschinger, Sigrid: *Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit*. Heidelberg 1980.
- Bauschinger, Sigrid: The Berlin Moderns: Else Lasker-Schüler and Café Culture. In: Emily D. Bilski (Hg.): *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture, 1890–1918*. Berkeley and Los Angeles 1999, S. 58-101.
- Berman, Nina: *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*. Stuttgart 1996.
- Berman, Marshall: *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. 2. Auflage, New York 1988.
- Bischoff, Doerte: Monströse Mütter der Moderne: Schwangere Körper und die Grenzen der symbolischen Reproduktion. In: Ulrike Bergermann, Claudia Breger u. Tanja Nusser (Hg.): *Techniken der Reproduktion*. Königstein im Taunus 2002, S. 181-195.
- Braidotti, Rosi: *Nomadic Subjects*. New York 1994.
- Bunke, Simon: *Heimweh*. In: Bettina von Jagow und Florian Steger (Hg.): *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*. Göttingen 2005, Spalten 333-338.
- Deiulio, Laura Christine: A Tale of Two Cities: The Metropolis in Lou Andreas-Salomé's *Fenitschka*. In: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture*, 23 (2007), S. 76-101.
- Foucault, Michel: Andere Räume. Übersetzt von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 34-46.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt a.M. 2005.
- Hallensleben, Markus: *Else Lasker-Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung*. Tübingen u. Basel 2000.

- Heise, Ursula K.: The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism. In: *PMLA* 121 (2006) 2, S. 503-516.
- Kanz, Christine: *Maternale Moderne. Männliche Gebärdphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890-1933)*. München 2009.
- Lasker-Schüler, Else: *"Was soll ich hier?" Exilbriefe an Salman Schocken*. Hg. v. Sigrid Bauschinger, Helmut G. Herman. Heidelberg 1986.
- Lasker-Schüler, Else: Weltflucht In: Lasker-Schüler, Else: *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Hg. v. Friedhelm Kemp. Frankfurt a.M. 1996. Band I: Gedichte 1902-1943, S. 80.
- Lasker-Schüler, Else: Heimweh. In: Lasker-Schüler, Else: *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Hg. v. Friedhelm Kemp. Frankfurt a.M. 1996. Band I: Gedichte 1902-1943, S. 168.
- Lasker-Schüler, Else: Jerusalem. In: Lasker-Schüler, Else: *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Hg. v. Friedhelm Kemp. Frankfurt a.M. 1996. Band I: Gedichte 1902-1943, S. 334.
- Lasker-Schüler, Else [1913]: Das Buch der drei Abigails. In: Lasker-Schüler, Else: *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Norbert Oellers, Heinz Rölleke u. Itta Shedletzky. Bd. 3.1: Prosa 1903-1920. Bearbeitet v. Ricarda Dick. Frankfurt a.M. 1998, S. 391-400.
- Lasker-Schüler, Else [1925]: Ich räume auf! Meine Anklage gegen meine Verleger. In: Lasker-Schüler, Else: *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Norbert Oellers, Heinz Rölleke u. Itta Shedletzky. Bd. 4.1: Prosa 1921-1945. Nachgelassene Schriften. Bearbeitet v. Karl Jürgen Skrodzki u. Itta Shedletzky. Frankfurt a.M. 2001, S. 47-85.
- Lasker-Schüler, Else: Das Hebräerland. In: Lasker-Schüler, Else: *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*. Band 5: Prosa. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky. Frankfurt a.M. 2002, S. xxx-xxx.
- Presner, Todd Samuel: *Mobile Modernity. Germans, Jews, Trains*. New York 2007.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: In A Word: Interview. In: Spivak, Gayatri Chakravorty: *Outside in the Teaching Machine*. New York 1993, S. 1-23.
- Warning, Rainer: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München 2009.